

Томас Майлз Ричардсон
(1813–1890).
Итальянский пейзаж.
1860 г.
Бум., акв., белила.
32,5х68,5 см.
Собр. С. Н. Андрияки.



Н. Э. ГРИН

КОМПОЗИЦИЯ ПЕЙЗАЖА:

ПРЕДПИСАНИЯ ЕВРОПЕЙСКОЙ
ХУДОЖЕСТВЕННОЙ
ШКОЛЫ XIX СТОЛЕТИЯ

ЧАСТЬ I

ЛИНЕЙНАЯ КОМПОЗИЦИЯ¹

Н. Э. ГРИН (1823–1899) – ОДИН ИЗ КРУПНЕЙШИХ ХУДОЖНИКОВ-ПЕДАГОГОВ XIX В., АВТОР САМОУЧИТЕЛЕЙ ЖИВОПИСИ, ПРОИЛЛЮСТРИРОВАННЫХ УНИКАЛЬНЫМИ КОМПЛЕКТАМИ ГРАВЮР, КОТОРЫЕ ДЕМОНСТРИРУЮТ, КАК ПЛОХО И КАК ХОРОШО КОМПОНОВАТЬ ОДИН И ТОТ ЖЕ ПЕЙЗАЖНЫЙ МОТИВ. РИСУНКИ И ПОЯСНЕНИЯ К НИМ РАСКРЫВАЮТ ОСНОВНЫЕ ПРИНЦИПЫ СОЧИНЕНИЯ КЛАССИЧЕСКОГО ЕВРОПЕЙСКОГО ПЕЙЗАЖА, ЭТО СВОЕОБРАЗНЫЙ НАГЛЯДНЫЙ «КОНСТРУКТОР», КОТОРЫЙ ПОЗВОЛЯЕТ ТЕОРЕТИЧЕСКИ И ПРАКТИЧЕСКИ ОВЛАДЕТЬ РЯДОМ КЛЮЧЕВЫХ ЭЛЕМЕНТОВ КОМПОЗИЦИИ.



Рис. 1



Рис. 2

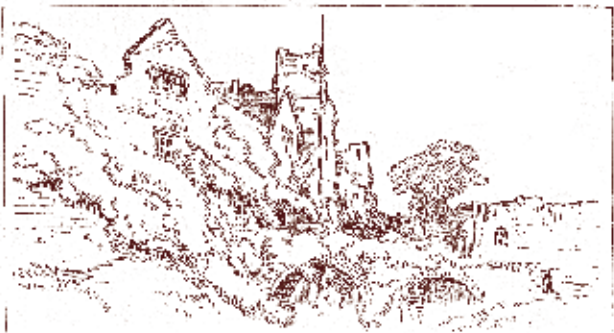


Рис. 3



Рис. 4



Рис. 5



Рис. 6

ПРИНЦИПЫ ИЗОБРАЖЕНИЯ ПЕЙЗАЖА

Изображая пейзаж, художник использует два метода рисования. Первый (назовем его историческим) – стремление выполнить копию природы, второй (поэтический) – желание сделать верный выбор. От сбалансированности этих принципов зависит ценность последующей работы.

ВЫБОР ПЕЙЗАЖНОГО МОТИВА

Важнейшее в сочинении пейзажа – владеть искусством выбора. Рис. 1 – пейзаж с домом, деревьями, полями, далью, где интересны лишь дом и его ближайшее окружение, все остальное менее живописно. Композиция на рис. 2 без полей и изгороди – пример правильного выбора простого и «эффективного» (*effective*) пейзажного мотива.

Изображение одного элемента, например замка (рис. 3), может быть улучшено умелой компоновкой. На рис. 4 нарисована только центральная часть замка, использован вертикальный формат как более подходящий к конфигурации мотива².

ВЫБОР РАКУРСА

Выбрав мотив, пройдемся вправо и влево, замечая изменения его конфигурации, найдем лучший ракурс. Пейзажи на рис. 5, 6 состоят из одних и тех же элементов, но их художествен-

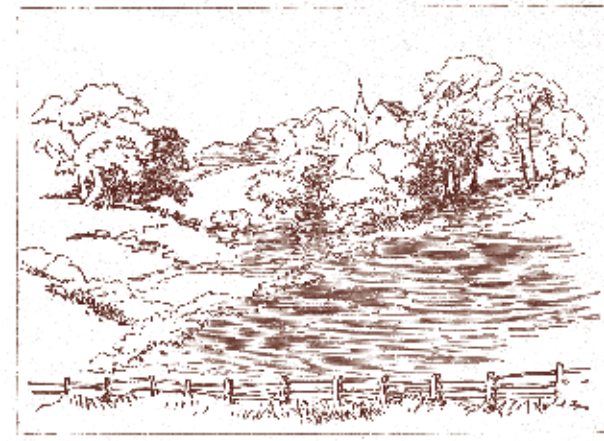


Рис. 7



Рис. 8



Рис. 9



Рис. 10

ная ценность различна. На рис. 5 нет группировки, поэтому нет и эффективной композиции. Рис. 6 выполнен с точки, расположенной левее. Предметы сгруппированы, есть контраст линий, компактность, цельность³.

ПЕРЕДАЧА ХАРАКТЕРА

В природе мы видим бесконечное множество деталей, глаз замечает больше подробностей, чем может изобразить рука. Поэтому цель рисования с натуры – не скопировать детали, но «предположить» их. Художнику необходимо выбрать, что лучше всего передаст характер изображаемого. Характер – главное, и именно художник решает, что является главным.

РАЗМЕЩЕНИЕ МОТИВА В ЛИСТЕ

Самый удачный ракурс выбран. Но есть опасность поместить его на листе слишком высоко или низко, сместить вправо или влево, сделать чересчур большим или маленьким.

Рис. 7 – пример неудачной работы ученика, где интересные элементы расположены в верхней половине композиции, а центр занят неинтересной плоскостью поля и скучной линией изгороди. На рис. 8 эти ошибки исправлены педагогом.

Лучшие эффекты получаются, когда главный «интерес» (*interest*) пейзажа расположен ниже середины листа и для неба оставлено больше места, чем для земли.

Не следует размещать главный предмет в геометрическом центре или на осях композиции: она разобьется на две половины, а вместо разнообразия возникнет однообразие (*uniformity*)⁴. На рис. 9 единообразие доведено до абсурда: в центре скомпонован симметричный храм со шпилем, справа и слева от него на равном расстоянии два одинаковых дерева, симметричная дорожка ведет к храму по оси симметрии; в довершение использован квадрат, самый однообразный из форматов. Рис. 10: художник выбрал ракурс слева от изображенного на рис. 9 мотива.



Рис. 11. Не изображайте строение, если в расположении его окон и дверей угадываются черты человеческого лица.



Рис. 12



Рис. 15

ВИНЬЕТИРОВАНИЕ И РАБОТА С ЛИНИЯМИ

Пейзажный мотив, его ракурс и размещение в листе могут быть удачны, но эффект композиции легко испортить, если ее линии протянуты слишком далеко или продолжены до края листа. Чтобы избежать этого, применим виньетирование (*vignetting*): удалим линии композиции вне овала, который вписан в прямоугольник листа (рис. 12). Глаз неясно видит углы пейзажа, поэтому при компоновке не надо привлекать внимание зрителя к углам четкими линиями, интересными деталями⁵. На рис. 13 линии композиции продолжены до края листа, на рис. 14 применено виньетирование.



Рис. 13



Рис. 14



Рис. 16

Иногда длинные прямые линии невозможно удалить из мотива. Но их монотонность легко нейтрализовать контрастирующими линиями или предметами. Рис. 15 – пример мотива, эффект которого ухудшает группа прямых, протянувшихся слева направо сквозь всю композицию. Самая проблемная из них – верхний край изгороди, поскольку он ничем не «перебит». При помощи показанных на рис. 16 приемов неудачный эффект замаскирован: силуэты рабочих и в особенности досок контрастируют с линией изгороди, уведя от ее верхнего края, «загибают» глаз зрителя.

Впечатление от пейзажа зависит от формы и характера главных линий. Глаз требует разнообразия в линиях, одновременно контрастности и сбалансированности их направлений.

ПЕРЕДАЧА ГЛУБИНЫ ПРОСТРАНСТВА
Разница между глазом и фотоаппаратом огромна: фотоаппарат фокусируется на чем-то одном, глаз может сфокусироваться и на первом, и на дальнем планах (но не одновременно).

Скопировать природу невозможно, и все попытки воспроизвести ее эффекты, не прибегая к средствам искусства, неизбежно приводят художника к поражению. Поэтому контрасты между планами пейзажа выстраиваются искусственно: на заднем опускаются, на первом «вытаскиваются». Если нужно, чтобы предмет выглядел как находящийся за другим, сделайте более деликатные контуры и детали дальнего предмета по мере его приближения к ближнему⁶.



Рис. 17



Рис. 18

При рисовании воды перед художником стоит сложная задача изобразить и ее плоскость, и отражения. Детально рисовать отражения имеет смысл только на дальнем плане. Чем ближе к первому плану, прибрежным травам, плавающим по воде предметам, тем все более и более мягким и обобщенным должно становиться отражение.

Правдоподобное «выдвижение» элементов центрального и в особенности первого плана пейзажа возможно только при помощи их художественной трактовки, которая состоит в смягчении теней, тонов и деталей предметов дальнего плана. Важно избегать острых и резких мазков на дальнем плане в непосредственном контакте с рельефными элементами центрального и первого планов. Также необходимо самое внимательное отношение к силуэтам и касаниям⁷.

КОНДЕНСАЦИЯ

Конденсация (*condensation*) – сближение интересных элементов пейзажа, то есть обеспечение их наибольшего количества в заданном пространстве картины.

Вернемся к рис. 6, где композиция улучшена изменением ракурса, благодаря чему разбросанные предметы связаны друг с другом, получена живописная группа.

Иногда после выбора наиболее удачного ракурса интересные элементы пейзажа оказываются слишком далеко друг от друга и не образуют живописную группу. Почти под-

сознательный метод улучшения такого пейзажного мотива – сближение интересных элементов, уменьшение расстояния между ними. На рис. 18 композиция исходного мотива (рис. 17) улучшена конденсацией.

Метод конденсации ценен: он превращает в картину то, что иначе было бы отвергнуто художником⁸. Например, на рис. 19 руина находится далеко справа от центра композиции. Сократив пустое пространство, художник устраняет этот недостаток (рис. 20). На рис. 21 длинный неинтересный интервал между скалами и замком ослабляет центр композиции. На рис. 22 этот недостаток устранен благодаря приему конденсации.



Рис. 19



Рис. 20



Рис. 21



Рис. 22

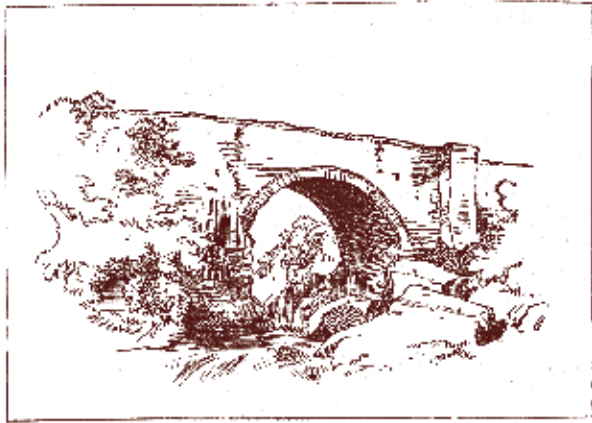


Рис. 23



Рис. 25



Рис. 24



Рис. 26



Рис. 27



Рис. 28



Рис. 29

Но помните, что попытки исключить из пейзажа все, что кажется сколько-нибудь слабым или «разбросанным», могут привести к излишне рафинированной композиции, и это нанесет ущерб правдивости и естественности изображения, которые должны быть целью художника.

Используя конденсацию при распределении центров, следует учитывать, что эффект каждого центра зависит от расстояний между ним и другими центрами.

ЛИНЕЙНАЯ КОМПОЗИЦИЯ

Композиция – искусство расположения предметов и создания картины на основе продуманной идеи. Более узкое понимание композиции сводит ее к приемам, которые позволяют избежать неудачного расположения частей и усиливать слабые элементы. Например, избавиться от неприятного эффекта «неразбитой» прямой линии моста (рис. 23) возможно, если ввести в композицию дерево и фигуры (рис. 24).

Или, например, два дерева растут так, как изображено на рис. 25. Глаз, натренированный на понимание красоты форм и группировки, страдает от недостатка гармонии, «безразличия» деревьев друг к другу. После корректировки линий стволов глаз любит их союзом и взаимной симпатией (рис. 26).

Величайший секрет – умение сочинить пейзаж так, чтобы он не воспринимался как искусственно скомпонованный⁹.



Рис. 30



Рис. 31



Рис. 32

Композиция – искусство расположения предметов и создания картины на основе продуманной идеи.

Рассмотрим рис. 27 – 29. Лучший вид на горы открывается со скал справа от озера (рис. 27), но оттуда невозможно нарисовать хороший первый план¹⁰. А ниже по берегу ручья удачный материал для первого плана – это скалы, с которых сделан набросок гор. Но горы видны лишь частично с места, откуда лучше нарисовать скалы (рис. 28). Поэтому горы надо изображать со скал, а скалы – с места, откуда открывается самый удачный вид на них. При этом компоновать мотив нужно так, чтобы горы были нарисованы с лучшего ракурса (рис. 29).

ФИГУРЫ В ПЕЙЗАЖЕ

Фигуры – важный элемент пейзажа. Выше мы упоминали о применении фигур для разбивки длинных прямых линий и больших монотонных плоскостей. Еще одна цель введения фигур – оживление пейзажа. Мало пейзажных тем, в которых можно обойтись без фигур. Присутствие живого существа важно для наслаждения пейзажным мотивом, хотя иногда это лишь одинокая цапля. Здесь задача художника – выбрать фигуры, соответствующие характеру мотива. Группа нищих – это дисгармоничный «аккорд» (accord) к парку аристократической усадьбы, разряженных модниц – к деревенской тропинке. У каждой пейзажной темы есть свой

«аккомпанемент» *bee* (accompaniment): у парка – олень, у лугов – коровы, у деревенской сцены – ослик¹¹.

Если мы делаем этюды на пленэре, не отложить ли изображение фигур, написав их в мастерской? Нет, на пленэре важно набросать хотя бы контуры фигур как памятку для их правильного характера и масштаба¹².

Необходимо располагать фигуры не там, где композиция интересна, но там, где она относительно слаба. На рис. 30 изображено открытое пространство поля. Здесь будет уместна группа овец или коров, которая создаст приятный контраст с плоскостью поля (рис. 31). Его равномерный тон важен для производимого стадом эффекта: коровы выделяются рельефом на плоской монотонной поверхности. Или, например, для придания интереса пейзажу и отвлечения глаза от длинной линии дороги художник komponует на ней тележки и фигуры людей (рис. 32).

Фигуры всегда привлекают внимание, поэтому их нельзя размещать близко к углам и ближнему первому плану композиции, иначе их величина будет забирать «интерес» у мотива, вредить общему эффекту. Фигуры в пейзаже не должны быть интересны сами по себе, вне своей связи с композицией. Если они превышают лимит своих задач, то лучше, чтобы их не было вовсе¹³.



Илл. 1



Илл. 2
Центральную роль в древней китайской «Книге перемен» играют восемь триграмм (сочетания из трех черт). Триграмма Цянь – творчество, крепость, небо, отец. Триграмма Кунь – исполнение, самоотдача, земля, мать. «Черты (яо) истолковываются как знаки универсальных мироустроительных сил: женской, темной, пассивной *инь* (прерванная черта) и мужской, светлой, активной *ян* (целая черта)...» (Китайская классическая Книга перемен. Канон «И цзин»: В 2 т. / пер. с древнекит. и исслед. Ю. К. Шуцкого; сост., ст., био- и библиогр. А. И. Кобзева; Ст. В. М. Алексеева; примеч. А. И. Кобзева и Н. И. Конрада. СПб., 2000. Т. I. С. 17.)

Илл. 3. Композиция Генриха Бюркеля (1802–1869) «Бык и художник» построена на трех главных героях (бык, художник, корова) и на трех основных тонах, размещенных на трех основных планах (тень на ближнем плане, свет на центральном и полутень на дальнем). Главный герой (бык) смещен влево от геометрического центра.

¹ Green Nathaniel Everett. Hints on Sketching from Nature. Part I. 27th edition. London: George Rowney and Company, [s. a.]. 52 p. Вторая редакция сокращенного перевода, адаптации текста и иллюстративного ряда, комментарий Д. В. Фомичевой.

² К сказанному Натаниэлем Эвереттом Грином необходимо добавить, что в классической европейской художественной школе компоновка нечетного количества элементов предпочиталась четной. Об этом упоминает Карл Робер (настоящее имя – Жорж Мезнье, 1848–?): «...выходит лучше, если помещать по три предмета и по пять, чем по четыре и по два...» (Робер К. Руководство к живописи масляными красками, акварелью и пастелью. Пер. с фр. 2-е изд. СПб., 1901. С. 53.) Почему нечетная компоновка лучше четной? В изображении, которое собрано из нечетного числа элементов, автоматически возникает центр. Например, центр натюрморта из трех элементов – второй предмет. При четной компоновке натюрморта в его центре оказывается пустота.

В древнегреческой традиции было принято визуализировать числа, изображая их точками (илл. 1). В центре изображения четного числа – пустота, дырка, в центре нечетного – точка, и поэтому, согласно представлениям древних греков, нечетные числа – мужские (сильные), а четные – женские (слабые). Здесь уместно вспомнить и древнюю китайскую «Книгу перемен», где символ женской, темной, пассивной *инь* – прерванная («четная») черта с пустотой посередине; мужской, светлой, активной *ян* – «нечетная» целая черта (илл. 2).



Илл. 3

ФОТО: WIKIPEDIA

Интересно, что правило компоновать пейзаж из трех планов – это фактически правило нечетной компоновки пространства (илл. 3). Вот что пишет о последствиях удаления из композиции одного из трех планов Фридрих Иоганн Иеннике (1831–1907): «Каждый ландшафт должен состоять из переднего плана, среднего и заднего, или дали. Такого подразделения необходимо держаться в работе, если хотят получить законченное и цельное впечатление. Отсутствие одной из названных частей всегда производит беспокойное впечатление. ...Можно опустить даль, отсутствие которой может быть замаскировано художественным исполнением неба. Если же нет среднего плана, что чаще всего встречается во второстепенных родах живописи, то впечатление получается до некоторой степени декоративное. Но вообще отсутствие среднего плана в картине всегда неприятно действует на глаз. Что касается переднего плана, то его присутствие необходимо для всякого пейзажа, иначе изображение потеряет свою силу». (Иеннике Ф. Руководство к живописи масляными красками. Полн. пер. с 4-го нем. изд. СПб., [1909]. С. 190.) Нечетным в классической европейской традиции является и количество основных тонов, позволяющих полноценно воспроизвести трехмерный предмет на двумерной плоскости. Это свет, полутень и тень (три тона); с добавлением второстепенных блика и рефлекса – пять тонов, также нечетное число. Нечетно и количество основных цветов (красный, синий, желтый), из которых путем физического или оптического смешения возможно получать все остальные.

Композиция из нечетного количества элементов предпочитается не только живописцами. Приведем несколько примеров. Архитектура: три части античной колонны (база, тело, капитель); одна или пять глав, увенчивающих православный храм. Музыка: тонические трезвучия, трехчастная форма произведений. Литература: три брата, три сестры, тридцать три богатыря и семь гномов в сказках, «Три сестры» А. П. Чехова, три «нечетные» карты (тройка, семерка, туз) как основа сюжета «Пиковой дамы» А. С. Пушкина и т. д.



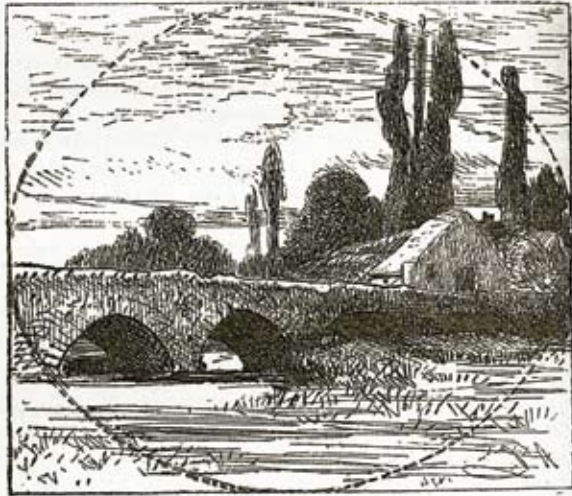
Илл. 4

³ В художественной школе XIX в. удачный ракурс пейзажного мотива – это ракурс пространства «в три четверти», или «живописная перспектива». «Каждый предмет или местность могут быть рассматриваемы с трех сторон: сначала сверху (ихнографически, перспектива с птичьего полета), затем с вертикальной стороны в профиль (орографически) и, наконец, наполовину сбоку. Последняя перспектива, применяемая исключительно в живописи, называется живописной перспективой». (Дитрих Ф. Практическое руководство к живописи масляными красками, акварелью, по дереву; фрески, миниатюры, брызганье по дереву и проч. Пер. с 16-го испр. и доп. нем. изд. СПб., 1903. С. 101.) И лица в портретах XIX в. изображались, как правило, в три четверти (то есть в «живописной перспективе»), почти никогда в фас и крайне редко в профиль. Иоганн Вильгельм Фелькер описывает, как компоновать архитектурный пейзаж, выбрав выгодный трехчетвертной ракурс: «Рисуя с натуры, не следует садиться так, чтобы здание представляло однообразную плоскость; необходимо, чтобы была видна по крайней мере треть боковой стены...» (Фелькер И. В. Живопись масляными красками. Практическое руководство по пейзажу, портрету и жанру. СПб., 1889. С. 108.)

⁴ Важное правило, которое не забыто и в современной художественной школе: «главного героя» пейзажа категорически нельзя размещать в центре композиции (илл. 3). «Предмет или группа предметов, представляющие собой тему произведения живописи, должны быть расположены не в центре, но так, чтобы расстояние между ними и краем листа было несколько шире с одной стороны, чем с другой, <...> если это единственный предмет, например, человеческая фигура, здание, лодка и т. д., то он ни в коем случае не должен быть слишком сильно смещен в сторону...» (Noble R. P. A Guide to Water Colour Painting: With an Illustration in Colours. 18th ed. London, 1850. P. 15–16. Пер. с англ. – Д. Ф.) В композициях XIX в. «главный герой» часто располагался в точке золотого сечения.

Томас Лисон Руботам (1783–1853), автор опубликованного в 1884 г. 49-го (!) издания учебника акварельного пейзажа, приводит образец удачной пейзажной композиции (илл. 4). Предметы изображены с наиболее выгодного ракурса, применена «живописная перспектива», ракурс пространства в три четверти. Мост, ручей, гора – три «главных героя», то есть в композиции использовано нечетное

число основных элементов. Мост расположен так, чтобы он воспринимался как «самый главный герой» пейзажа, но при этом мост не размещен по центру. И ручей не изображен в центре листа, и гора не возвышается симметричным конусом. Все эти три «главных героя» расположены так, чтобы избежать педантичной уравновешенности композиции. Геометрически правильный полукруг арки моста контрастирует с неправильными формами разнообразных камней и скал. Склоны горы направлены одинаково, но однообразия, параллельности их линий удалось избежать: силуэты преобразованы, смягчены светотенью. (Rowbotham T. L. The Art of Sketching from Nature. 49th ed. London, 1884. P. 62–63.)



Илл. 5а



Илл. 5б

Сверху вниз:
Илл. 5а. Гравюра с изображением приема виньетирования из книги Армана Кассаня «Руководство к рисованию акварелью». 1893 г.

Илл. 5б. Прием виньетирования в пейзаже: репродукционная гравюра с изображением пейзажа Т. Руссо из пособия Карла Робера «Руководство к живописи масляными красками, акварелью и пастелью». 1901 г.

Илл. 6. Примеры «плохих касаний» в пейзаже.



Илл. 6

- 5 Метод виньетирования рекомендует и Арман Кассань (1823–1907), автор одного из лучших французских пособий по акварельной живописи: «...обыкновенно пренебрегают четырьмя углами в картине, так как глаз их видит неясно», илл. 5а. (Кассань А. Руководство к рисованию акварелью. СПб., 1893. С. 141–142.)
- 6 Интересное уточнение принципов компоновки элементов первого плана делает Ф. Иеннике: «На переднем плане следует избегать слишком большого числа горизонтальных линий, но перспектива выигрывает от линий, уходящих вдаль, например, линий рек и дорог». (Иеннике Ф. Указ. соч. С. 185.) Почти стандартный «вход» в пейзаж через вьющуюся линию тропинки, ручья и т. п. мы видим на огромном количестве композиций XIX столетия (илл. 4, 5а). Ключевой принцип взаимоотношения планов при сочинении пейзажа раскрывает К. Робер: «Какого бы протяжения ни был пейзаж, если предметы обрисовываются слева направо, предметы противоположного плана пойдут справа налево и наоборот». (Робер К. Указ. соч. С. 83.) То есть если на одном плане элементы пейзажа выше слева и постепенно становятся ниже к правой части композиции, то на следующем за ним плане они должны быть выше справа и ниже слева (илл. 3, 4, 5а).
- 7 Н. Э. Грин упоминает о «касаниях», но не раскрывает очень существенную тему «плохих касаний». На илл. 6 мы видим целый ансамбль «плохих касаний»: линии, которые соединяют точки *a* и *b*, *b* и *c*; линия дальней изгороди, «падающая» в угол крыши дома на первом плане; ствол дерева, «падающий» в печную трубу. Другие «плохие касания» – совпавшие вертикали стен ближнего и дальнего домов, совпадающие горизонтальные линии крыш домов на дальнем плане и т. д. (Crayon W. Golden Rules: a Practical Guide for Pencil and Colour Sketches from Nature. 4th ed. London, [1881]. P. 31). В результате подобных композиционных ошибок планы пейзажа слипаются, пространство разрушается, композиция выглядит непрофессионально, не эстетично.

Оптический и Механический Магазины О. Рихтера.

Адмиралтейский проспект, № 4. С.-Петербург.

№ 2325.

№ 2326.

№ 2328. Параболическія зеркала нового серебра
діам. 12—18—24—30 сант.
цѣна 6—8—15—25 руб.

№ 2329. Сферическія зеркала нового серебра
діам. 12—18—24—30 сант.
цѣна 3—6—10—18 руб.

№ 2330. Коническія зеркала самаго тщательнаго исполненія съ шестью картинами 16 р. и 20 р. — к.

№ 2331. Цилиндрическія зеркала металлическія съ шестью картинами 7 р. — к.

№ 2332. Тоже стеклянные съ 12-ю картинами 4 р. — к.

№ 2333. Японское зеркало въ футлярѣ 20 р. — к.

№ 2334. Зеркала изъ чернаго стекла для пейзажистовъ см. математич. каталогъ № 298.

Илл. 7а



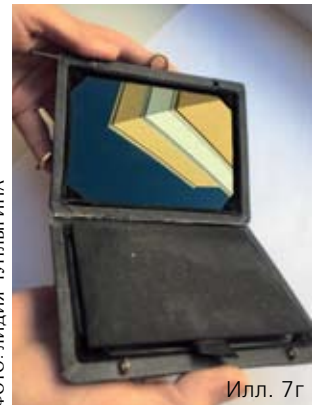
Илл. 7а

Илл. 7а. «№ 2334. Зеркала из черного стекла для пейзажистов». Страница из каталога оптического и механического магазина О. Рихтера в Санкт-Петербурге. 1900 г.

Илл. 7б, 7в. Гравюры с изображениями зеркала Клода из книги Армана Кассаня «Руководство к рисованию акварелью». 1893 г.



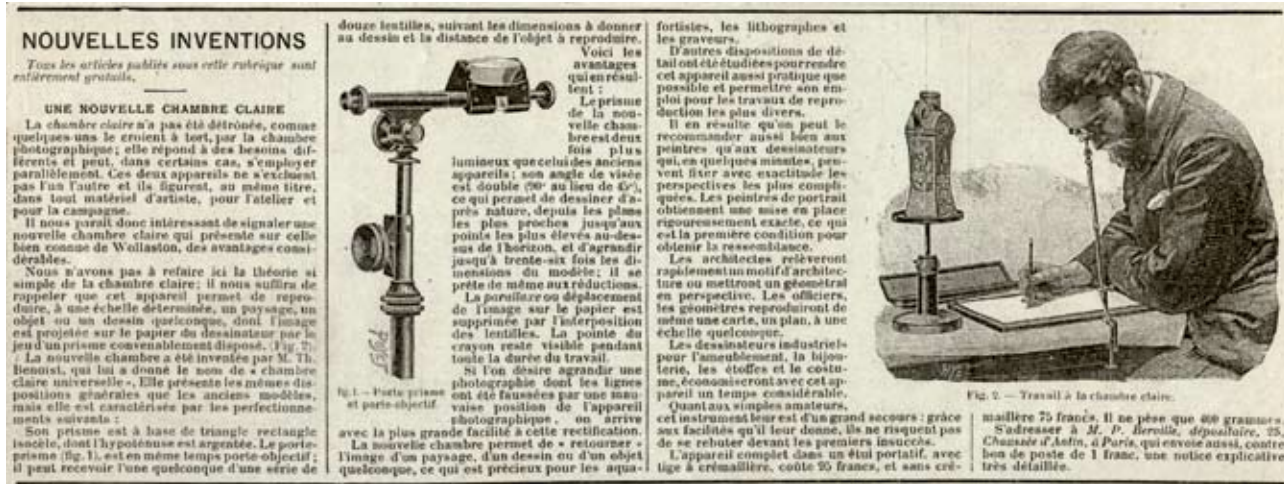
Илл. 7в



Илл. 7г

Вверху: Зеркало Клода. Вторая половина XIX в. Франция (?). Размер линзы 11х8 см. Собр. Д. В. Фомичевой.

- 8 Эффект конденсации обеспечивают и популярные у пейзажистов XIX в. черные выпуклые зеркала, или стекла Клода Лоррена (илл. 7а – д). «Сжатие» пространства в зеркале Клода является его компоновкой: выпуклая поверхность стекла спрессовывает «вялый», «разбросанный» пейзажный мотив в более компактную «энергичную» картинку.
«Для определения, что именно в пейзаже заслуживает нашего внимания, можно рекомендовать начинающему художнику приобрести так называемое “черное зеркало”, но обязательно четырехугольного, а не круглого формата.
Такие зеркала продаются в футляры и удобны для ношения в кармане. Стекло зеркала уменьшительное, и потому в нем мы увидим любую часть пейзажа в виде миниатюры и в рамке.
Следовательно, если глаз молодого художника еще недостаточно опытен для быстрой оценки красоты пейзажных мотивов, то он найдет с помощью черного зеркала достойным кисти многое, что иначе ускользнуло бы от его внимания». (Иеннике Ф. И. Живопись масляными красками: полн. практ. руководство к изучению живописи масляными красками. СПб., 1914. С. 116–117.) То есть благодаря эффекту конденсации пространства в выпуклом стекле (Фридрих Иеннике называет этот эффект «уменьшительным») многие пейзажные мотивы оказываются пригодными для создания удачных изображений. Рекомендацию Иеннике почти дословно повторяет русский художник Л. П. Первухин в своем учебнике, составленном «согласно указаниям профессоров итальянской, французской, немецкой и английской академий художеств»: «Для суждения о том, что именно в пейзаже заслуживает внимания, мы можем рекомендовать учащемуся приобретение так называемого *черного зеркала*, непременно четырехугольного. Такие зеркала продаются у оптиков...» (Первухин Л. П. Новая полная школа для самообучения художественной живописи. Изд. 2-е. М., [1908]. С. 131.)



Илл. 8а

Илл. 8а. Реклама камеры-обскуры из неустановленного периодического издания на французском языке. Собр. Д. В. Фомичевой.

Илл. 8б. Гравюра с изображением камеры-люциды в рабочем положении из каталога оптического и механического магазина О. Рихтера в Санкт-Петербурге. 1900 г.

Илл. 8г. Рисование пейзажа при помощи камеры-обскуры. Comptoir Liebig, рекламная карточка. Бельгия, конец XIX – начало XX в.

Собр. Д. В. Фомичевой.

9 «...нужно всегда искать картину, а не довольствоваться какими-нибудь отрывками, которые обыкновенно называются *этюдами*». (Кассань А. Указ. соч. С. 141.) Картина компоновалась по воображению и на основе натурных этюдов, картина-пейзаж в традиции XIX столетия – это именно сочиненное произведение. Разнообразные натурные материалы к этому сочинению художник мог выполнять, прибегая и к помощи оптических приборов, таких как камера-обскура или камера-люцида (илл. 8а-г). Вообще же рекомендовалось выполнять многочисленные натурные зарисовки интересных элементов пейзажа с разных ракурсов, изображать их по памяти, а также сочинять, чтобы затем свободно использовать в композиционном пейзаже. (Littlejohns J. Sketching from Nature in Line and Tone. London, [с. а]. Р. 13.)

10 «Не нужно, говорит [Теодор] Руссо, чтобы на первом плане были видны прогуливающиеся насекомые...» (Робер К. Указ. соч. С. 71.) Современный пейзаж может быть скомпонован таким образом, что цветущие травы на первом плане оказываются выше многоярусной колокольни на центральном плане пейзажа. Подобный композиционный прием отчасти связан с современной эстетикой фотографии и кинематографии, где через огромный по масштабу первый план может быть снят маленький центральный. В классическом европейском пейзаже XIX в. подобное несоответствие размеров было исключено, художники внимательно соблюдали масштабные соотношения. Если при работе с природы было невозможно отойти на необходимое расстояние от первого плана (например, рисуя высокое здание на узкой улице), предписывалось представить этот отход и работать, мысленно находясь на правильном удалении от изображаемых предметов.

11 «...неудачно помещенный штафаж может сразу нарушить все настроение картины. <...> Так, например, картина, изображающая тихий уголок природы, не должна быть оживлена фигурой затравленного оленя». (Фёлькер И. В. Указ. соч. С. 105–106.)

12 Важно, что фигуры могли использоваться и для изменения реальных масштабов пейзажного мотива, создания мощного художественного образа: «Некоторые пейзажисты пишут фигуры намеренно в меньшем масштабе для того, чтобы картина производила более грандиозное впечатление». (Фёлькер И. В. Указ. соч. С. 105.)

13 Предложенные Н. Э. Грином правила линейной композиции, безусловно, полностью вписываются в контекст общеевропейской традиции пейзажной живописи XIX в. В данном комментарии рекомендации Н. Э. Грина подтверждены и дополнены текстами авторов из Англии, Франции, Германии и России. Некоторые из этих самоучителей для художников – популярнейшие, десятки раз (!) переизданные книги. Существенно, что многие из них переводились, многократно публиковались и на русском языке. Согласно данным каталога Российской государственной библиотеки перевод на русский язык руководства французца К. Робера издавался четыре раза (1897, 1901, [1908], [1915]), перевод книг немца Ф. И. Иеннике о живописи масляными красками – восемь раз (1883, 1884, 1887, 1891, 1894, 1896, [1909], 1914), великолепного учебника масляной живописи И. В. Фёлькера – трижды (1889, 1891, 1898), как и самоучитель Л. П. Первухина, составленный на основе лучших западноевропейских руководств для художников (1903, [1908], 1912).

Мне удалось приобрести три книги Н. Э. Грина о линейной, тоновой и цветовой композиции пейзажа (27-е, 23-е и 28-е издания соответственно) в зарубежном букинистическом магазине, по ним и был выполнен перевод (*Green N. E. Hints on Sketching from Nature. Part I. 27th ed. London, [с. а.]. 52 p.; Green N. E. Hints on Sketching from Nature. Part II: Light and Shade. 23rd ed. London, [с. а.]. 40 p.; Green N. E. Hints on Sketching from Nature. Part III: Colour. 28th ed. London, [с. а.]. 68 p.*). В фондах Российской государственной библиотеки учебные пособия Н. Э. Грина представлены текстами на английском языке: книги 1-я, 2-я (обе – 11-е издание 1880 г.), книга 3-я (14-е издание), они оцифрованы и находятся в открытом доступе на сайте библиотеки: <https://search.rsl.ru/ru/search?q=green%20n%20e> (дата обращения: 22.04.2019).

Все вышеупомянутые публикации – безусловные свидетельства существования глубоко разработанной теоретической базы в общеевропейской школе пейзажной живописи XIX в.

«Будьте наивны, будьте наивны,» – говорят некоторые. Будьте сведущи и кажитесь наивными, скажем мы. Будьте искусны и сумеете это скрыть; без этого прощай, искусство!» (Кассань А. Указ. соч. СПб., 1893. С. 124).



Илл. 8в



Илл. 8г

Илл. 8в. Оптический прибор для художников – камера-люцида Baraban. Одна из наиболее сложных и интересных модификаций

этого оптического прибора: камера-люцида снабжена двумя круглыми видоискателями различного диаметра, тремя прямоугольными линзами для рисования находящихся на разном расстоянии объектов и экраном из серого стекла для защиты глаз от света. Париж, вторая половина XIX в. Собр. Д. В. Фомичевой.

Н. Э. Грин. Композиция пейзажа: предписания европейской художественной школы XIX столетия

Часть I. Линейная композиция (перевод и комментарий Д. В. Фомичевой)

Аннотация. Публикация представляет собой сокращенный адаптированный перевод и комментарий к тексту классического пособия по линейной композиции пейзажа, автором которого является один из ведущих английских художников-педагогов XIX столетия Н. Э. Грин (1823–1899). Н. Э. Грин рассматривает многочисленные аспекты линейной композиции пейзажа, включая проблемы выбора пейзажного мотива, его удачного ракурса, способы передачи глубины пространства, приемы виньетирования и конденсации, задачи профессиональной работы с линиями, компоновки фигур в пейзаже. В комментарии Д. В. Фомичевой, дополняющем рекомендации Н. Э. Грина, широко привлекаются материалы наиболее популярных в XIX в. самоучителей для художников, многократно публиковавшихся в Англии, Франции, Германии и России. Данные материалы подтверждают существование глубоко разработанной теоретической базы композиции в классической европейской художественной школе.

Современному художнику знание классической теории линейной композиции пейзажа дает ключ к пониманию общих принципов сочинения живописных произведений XIX в., так как законы композиции были едины во всех жанрах живописи. Помимо этого, данные материалы позволяют получить представление о предшествующих школах живописи, реконструировать многие забытые ценные элементы классических методик преподавания.

Ключевые слова: композиция в живописи, композиция пейзажа, линейная композиция, фигуры в пейзаже, Н. Э. Грин, виньетирование, зеркало Клода, камера-люцида, камера-обскура.

N. E. Green. Landscape Composition: Prescriptions of the European School of Fine Arts of the 19th Century.

Part I: Linear Composition (translation and commentary by D. V. Fomicheva)

Abstract. The publication represents an adapted abridged translation and commentary on the text of the classic textbook on the linear landscape composition, authored by N. E. Green, one of the leading English art teachers of the 19th century (1823–1899). N. E. Green examines numerous aspects of the linear landscape composition, including difficulties in choosing a landscape motive, a befitting angle, ways of conveying the depth of space, methods of vignetting and condensation, complications of professional work with lines, arrangement of figures in a landscape. The commentary of D. V. Fomicheva, supplementing the recommendations of N. E. Green, invokes a wide range of most popular self-instruction manuals for artists of the 19th century, repeatedly published in England, France, Germany and Russia. These materials confirm the existence of a deeply developed theoretical base with regard to painting composition in the classical European art tradition.

Modern artists' knowledge of the classical theory of linear landscape composition gives the key to understanding the general principles of the 19th century painting, as identical laws of composition applied to all of its genres. Moreover, these materials provide an insight into the previous schools of painting and allow one to reconstruct many of the forgotten valuable elements of classical teaching methods.

Keywords: painting composition, landscape composition, linear composition, figures in a landscape, N. E. Green, vignetting, Claude Glass, camera lucida, camera obscura.

ФОТО: ЛЮДИЯ ЦУПЫГИНА (2)



Илл. 7д. Зеркало Клода в футляре, обтянутом кожей. Первая четверть XIX в. Франция (?). Размер линзы: 10,2х8,7 см. Собр. Д. В. Фомичевой.

Хорошо видно, насколько значительно зеркало «опускает» тон, сохраняя при этом интенсивность цвета, делая сопоставимыми тона красок художника с тонами пейзажа.

Подробнее о зеркале Клода см.: *Maillet A. The Claude Glass. Use and Meaning of the Black Mirror in Western Art.* New York, 2004.



1. Дитрих Ф. Практическое руководство к живописи масляными красками, акварелью, по дереву; фрески, миниатюры, брызгание по дереву и проч. / пер. с 16-го испр. и доп. нем. изд. / под ред. кл. худож. И. А. Пасса. СПб.: Изд. кн. скл. В. И. Губинского, 1903. 258 с.

2. Иеннике Ф. И. Живопись масляными красками: полное практическое руководство к изучению живописи масляными красками / пер. с нем. и доп. по соч. проф. Ф. А. Гупиля П. Александровым. СПб.: Книгоиздательство «А. Ф. Сухова», 1914. 142 с.

3. Иеннике Ф. И. Руководство к живописи масляными красками / полн. пер. с 4-го нем. изд. и доп. Л. Соловьева. 2-е изд. СПб.: Изд-во В. И. Губинского, [1909]. 208 с.

4. Кассань А. Руководство к рисованию акварелью / пер. с фр. О. Кочетовой. 2-е изд. СПб.: Тип. и хромолит. П. П. Сойкина, 1893. 224 с.

5. Китайская классическая Книга перемен. Канон «И цзин»: В 2 т. / пер. с древнекит. и исслед. Ю. К. Шуцкого; сост., ст., био- и библиогр. А. И. Кобзева; ст. В. М. Алексеева; примеч. А. И. Кобзева и Н. И. Конрада. Т. I. СПб.: Нева; М.: ОЛМА-пресс, 2000. 477 с.

6. Оптический и механический магазин О. Рихтера. Производство оптических, механических, метеорологических, физических, технических, химических, медицинских приборов и других снарядов и инструментов, всякого рода вспомогательных предметов и коллекций для естествознания, принадлежностей для фабрик, сельского хозяйства и т. д. СПб., 1900. 356 с.

7. Первухин Л. П. Новая полная школа для самообучения художественной живописи: рисование карандашом, тушью, сепией, акварельными и масляными красками, тушью и пастельными карандашами по бумаге, картону, полотну, бархату, атласу и дереву: изучение живописи по новейшим упрощенным методам: в 2 ч. и 4 отд., с атласом копий с оригиналов знаменитых художников для копирования и очерком В. Б. «Искусство живописи и жизнь» / сост. по лучшим иностр. руководствам, согласно указаниям проф. итал., фр., нем. и англ. акад. художеств худ. Л. П. Первухин. 2-е изд. [М.]: Тип. «Печать и гравюра», [1908]. 216 с.

8. Робер К. Руководство к живописи масляными красками, акварелью и пастелью / под ред. худож. Г. К. Венига. Пер. с фр. 2-е изд. СПб.: Изд-во В. И. Губинского, 1901. 272 с.

9. Фёлькер И. В. Живопись масляными красками: Практическое руководство по пейзажу, портрету и жанру. СПб.: Изд. В. С., 1889. 180 с.

10. Crayon W. Golden rules: a Practical Guide for Pencil and Colour Sketches from Nature. 4th edition, revised, extended, and illustrated. London: Lechertier, Barbe, & Co, [1881]. 125 p.

11. Green N. E. Hints on Sketching from Nature. Part I. 27th ed. London: George Rowney and Company, [s. a.]. 52 p.

12. Green N. E. Hints on Sketching from Nature. Part II: Light and Shade. 23rd ed. London: George Rowney and Company, [s. a.]. 40 p.

13. Green N. E. Hints on Sketching from Nature. Part III: Colour. 28th ed. London: George Rowney and Company, [s. a.]. 68 p.

14. Littlejohns J. Sketching from Nature in Line and Tone. London: Winsor & Newton, [s. a.]. 36 p.

15. Maillet A. The Claude Glass. Use and Meaning of the Black Mirror in Western Art. New York: Zone Books, 2004. 300 p.

16. Noble R. P. A Guide to Water Colour Painting: With an Illustration in Colours. 18th edition. London: George Rowney and Company, 1850. 58 p.

17. Rowbotham T. L. The Art of Sketching from Nature. 49th edition. London: Winsor & Newton, 1884. 68 p.

1. Cassagne A. *Guide to Watercolor Painting*, translated from French by O. Kochetova. 2nd ed. Saint Petersburg: P. P. Soikin, 1893. 224 p.

2. *Chinese Classical Book of Changes. Yi Ching Canon:* in 2 volumes; translated from Old Chinese and studied by Yu. K. Shutsky; compilation, articles, bio- and bibliography by A. I. Kobzev; articles by V. M. Alekseev; notes by A. I. Kobzev and N. I. Konrad. Saint Petersburg: Neva; Moscow: OLMA-press, 2000. V. I. 477 p.

3. Dietrich F. *A Practical Guide to Painting with Oil Paints, Watercolors, on Wood; Murals, Miniatures, Wood Splashing, etc.*, translation of the 16th revised and extended German edition / edited by I. A. Pass. Saint Petersburg: V. I. Gubinsky, 1903. 258 p.

4. Jaennike F. *Guide to Oil Painting*, full translation of the 4th German edition, revised and complemented by L. Solovyov. 2nd ed. Saint Petersburg: V. I. Gubinsky, 1909. 208 p.

5. Jaennike F. *Oil Painting: a Complete Practical Guide to the Study of Oil Painting*, translated from German and complemented by F. A. Gupil by P. Alexandrov. Saint Petersburg: «A. F. Sukhova», 1913. 142 p.

6. *Optical and Mechanical Shop of O. Richter. Saint Petersburg. Production of optical, mechanical, meteorological, physical, technical, chemical, medical devices and other projectiles and tools, all kinds of natural science auxiliary items and collections, supplies for factories, agriculture, etc.* Saint Petersburg, 1900. 356 p.

7. Pervukhin L. P. *A New Full Manual for Self-study of Painting: drawing with pencil, ink, sepia, watercolor and oil paints, ink and pastel pencils on paper, cartoon, canvas, velvet, satin and wood: the study of painting using the newest simplified methods:* in 2 volumes and 4 sections, comes with an atlas of reproductions of works made by famous artists for copying, complemented by a short essay of V. B. «The Art of Painting and Life», compiled according to the best foreign guidelines, in line with the instructions of professors from Italian, French, German and English Academies of Fine Arts by L. P. Pervukhin. 2nd ed. Moscow: Pechat' i gravura, [1908]. 216 p.

8. Robert K. *Guide to Painting with Oils, Watercolors and Pastels*, translated from French, edited by G. K. Wenig. 2nd ed. Saint Petersburg: V. I. Gubinsky, 1901. 272 p.

9. Völker I. V. *Oil Painting: A Practical Guide to Landscape, Portrait, and Genre.* Saint Petersburg: Izdanie V. S., 1889. 180 p.

10. Crayon W. *Golden rules: a Practical Guide for Pencil and Colour Sketches from Nature.* 4th edition, revised, extended, and illustrated. London: Lechertier, Barbe, & Co, 1881. 125 p.

11. Green N. E. *Hints on Sketching from Nature. Part I.* 27th ed. London: George Rowney and Company, [s. a.]. 52 p.

12. Green N. E. *Hints on Sketching from Nature. Part II: Light and Shade.* 23rd ed. London: George Rowney and Company, [s. a.]. 40 p.

13. Green N. E. *Hints on Sketching from Nature. Part III: Colour.* 28th ed. London: George Rowney and Company, [s. a.]. 68 p.

14. Littlejohns J. *Sketching from Nature in Line and Tone.* London: Winsor & Newton, [s. a.]. 36 p.

15. Maillet A. *The Claude Glass. Use and Meaning of the Black Mirror in Western Art.* New York: Zone Books, 2004. 300 p.

16. Noble R. P. *A Guide to Water Colour Painting: With an Illustration in Colours.* 18th edition. London: George Rowney and Company, 1850. 58 p.

17. Rowbotham T. L. *The Art of Sketching from Nature.* 49th edition. London: Winsor & Newton, 1884. 68 p.

